

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

33 | 2001

Dictionnaire du cinéma français des années vingt

---

T

Techniques, Tedesco, Théories Esthétiques...

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/103>

DOI : 10.4000/1895.103

ISBN : 978-2-8218-1034-1

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2001

Pagination : 376-399

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

« T », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/103> ; DOI : 10.4000/1895.103

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

# T

## Techniques, Tedesco, Théories Esthétiques...

---

### TechniquesFilm

- 1 **Fabrique** – Depuis l'abandon de la fabrication du film cinématographique par la société Lumière, Pathé-Cinéma est le seul grand manufacturier français. Dans ses usines de Vincennes et de Joinville, l'entreprise s'efforce de rivaliser avec l'Américain Eastman Kodak et l'Allemand Agfa. Deux nouveaux venus viennent s'ajouter au trio en 1926 : le Belge Gevaert et l'Américain Dupont de Nemours. En 1927 cependant, Charles Pathé vend cette activité à George Eastman : c'est la naissance de Kodak-Pathé.
- 2 **Format** – Le film Edison 35 mm avec ses quatre perforations de chaque côté de l'image est devenu le format universel du cinéma, timidement contesté aux États-Unis à la toute fin de la décennie avec l'arrivée du parlant et les premières tentatives de film large (en 1929 et 1930 : 70 mm de la Fox et de la M.G.M., 65 mm de la R.K.O. et de la First National). Sans remettre en cause le format standard, Pathé propose des formats réduits conçus pour des usages spéciaux : en 1922, le « Pathé-Baby » 9,5 mm, à perforations centrales, destiné au public enfantin et aux cinéastes amateurs ; en 1927, le « Pathé-Rural » 17,5 mm, qui divise par deux les cotes du film standard, réservé à l'usage de la petite exploitation.
- 3 **Support** – La quasi-totalité de la production commerciale utilise le support traditionnel en nitrate de cellulose qui présente des atouts (qualité mécanique, prix de revient relativement modeste) et de graves inconvénients (sa fulgurante inflammabilité l'apparente à un explosif). Pathé propose (et impose pour les formats réduits) un support « non flamme » à base d'acétate de cellulose qu'il dénomme *acétoïd*. Sans doute en raison de son coût plus élevé, ce film de sécurité ne connut pas un succès significatif dans le domaine du format standard.
- 4 **Émulsion négative** – Pendant presque toutes les années vingt, l'*émulsion orthochromatique*, « l'ortho », sensible au bleu, au jaune et au vert, insensible au rouge, est la seule utilisée pour la négative. Ainsi les ciels bleus des films muets sont-ils désespérément transparents à l'écran tandis que les lèvres rouges des actrices y apparaissent curieusement noires (à moins qu'on y ait remédié par un maquillage approprié !).

- 5 L'*émulsion panchromatique*, « la panchro », sensible à la quasi-totalité du spectre, figure au catalogue des grandes marques dès le milieu de la décennie ; elle pose cependant quelques problèmes pratiques (renouvellement du matériel d'éclairage au studio, développement dans l'obscurité et non plus sous la traditionnelle lumière rouge à moins d'une désensibilisation préalable) qui retarde son emploi dans le cinéma de fiction.
- 6 En France, elle est enfin utilisée pour les tournages du *Diable au cœur* de Marcel L'Herbier (1926-1928), de *la Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Th. Dreyer (1927-1928) et de *la Petite Marchande d'allumettes* de Jean Renoir et Jean Tédesco (1927-1928) ; son emploi se généralise au début des années trente.
- 7 Le catalogue Pathé-Cinéma de l'année 1926, comme celui des autres grandes marques, propose trois types d'*émulsion négative* : la *standard*, ortho dite de sensibilité normale (environ ISO 20/14° en mesure moderne) ; l'*extra-rapide S*, ortho destinée au studio (environ ISO 40/17°) ; la *spéciale panchromatique* (environ ISO 20/14°).
- 8 *Autres émulsions* – Pathé propose deux autres types de film : l'*inversible* qui permet d'obtenir une image positive sur le support même qui a servi à la prise de vues (principalement destiné aux amateurs pour le 9,5 mm, l'inversible est cependant disponible en format standard) et, bien entendu, le *film positif* destiné au tirage des copies, doté d'une émulsion ordinaire uniquement sensible au bleu, très lente et d'un contraste élevé.
- 9 Il manque une émulsion au catalogue Pathé, celle qui précisément apparaît sur celui d'Eastman Kodak en 1926 : la *duplicating*, elle-même diversifiée en positive et négative, qui permet de contretyper une image pour reconstituer un négatif détruit, pour doubler un négatif existant ou pour mener à bien certains trucages.
- 10 Certes, la documentation technique de Pathé donne la marche à suivre pour assurer le contretypage d'une copie ordinaire à l'aide du film positif très généreusement surexposé (4 fois !), mais la délicatesse du mode opératoire laisse peu d'espoir sur la qualité finale du résultat qui se traduit généralement par le délabrement du contraste et une forte montée du grain. L'image dégradée du contretype est souvent donnée de façon caricaturale dans les films de fiction des années soixante ou soixante-dix pour évoquer le passé en citant des images documentaires anciennes...
- 11 L'absence de film spécialement destiné au contretypage explique la présence surprenante de deux opérateurs tournant leur manivelle côte à côte dans les studios de cinéma à l'époque du muet : le deuxième opérateur enregistre un négatif de sécurité et fournit le matériel destiné à constituer la matrice des versions étrangères.
- 12 *Coloration de l'image* – Pour déguiser l'apparence austère des images en noir et blanc, différents moyens sont utilisés. Le *teintage* consiste à immerger le film dans un bain colorant (bleu, jaune, ambre, ambre clair, rouge feu, vert-bleu, vert lumière, rose, violette, orangé, rose...) qui affecte tout autant le support que l'image. Très vite, les fabricants proposent des films à *support teinté* qui simplifient la procédure (bleu, vert, rouge, jaune, rose, orange, lavande, ambre...).
- 13 Teintages et supports teintés sont souvent utilisés par le cinéma muet à des fins expressives plus ou moins subtiles (le vert pour la campagne, le bleu pour les extérieurs nocturnes, l'ambre pour les intérieurs de nuit, le rose pour les scènes d'amour, le rouge pour les incendies...).

- 14 Le *virage* résulte d'un traitement chimique qui substitue un composé coloré à l'image argentique sans affecter le support (bleu au fer, brun à l'urane, rouge au cuivre, sépia...), le *virage par mordantage* transforme l'image argentique en sel métallique incolore (le *mordant*) susceptible de fixer une grande variété de matières colorantes. En combinant habilement teintages et virages, on peut parvenir à des résultats intéressants. Cependant, toutes ces pratiques disparaissent avec la généralisation des machines à développer en continu et le cinéma parlant y met un terme définitif.
- 15 Au cours des années vingt, on utilise encore avec une grande efficacité les *machines à colorier* fonctionnant sur le mode du pochoir mises au point aux alentours de 1905. En témoignent *la Sultane de l'amour* de René Le Somptier et Charles Burguet dans sa réédition coloriée de 1923, les séquences en couleur du *Michel Strogoff* de Viatcheslav Tourjansky (1926) et du *Casanova* d'Alexandre Volkoff (1926-1927).  
Appareils de prise de vues
- 16 Modèles – Tout au long du muet, la fabrication des caméras représente l'apport le plus brillant de la technologie française. La fameuse caméra Pathé type Professionnel commercialisée en 1910, avec son mode d'entraînement par griffes repris du brevet Lumière, est encore en usage sur les plateaux du monde entier, des États-Unis à la Russie, jusqu'au milieu des années vingt. La caméra la plus utilisée du muet est à l'origine des films fondateurs de David W. Griffith, Cecil B. De Mille, Maurice Tourneur et Henry King aussi bien que de ceux d'Évguéni Bauer et Jakob Protazanov...
- 17 Mais des appareils de prise de vues plus performants voient le jour au cours de la décennie. Muni d'une tourelle à objectifs, le *Caméréclair*, système Méry, conçu pour la société Éclair est commercialisé en 1921 et connaît de nombreux perfectionnements au cours des années suivantes. Le nouveau *Parvo*, mis au point par les établissements Debrie en 1921, permet le fondu automatique. Dès 1922, tous les modèles sont logés dans un boîtier métallique, ainsi le *Parvo J.K.* (1924), le *Parvo L* (1926) et le *Parvo T* (1928).
- 18 *Caméréclair* et *Parvo* connaissent la rude concurrence des appareils américains *Bell Howell* et *Mitchell*. Conçue par John E. Leonard, la caméra *Mitchell* apparaît en 1921 mais, équipée de contre-griffes en 1927, devient l'appareil de prise de vues le plus perfectionné au monde. Les marques américaines ont le seul tort d'être coûteuses, ce qui permet aux marques françaises de bénéficier d'un très important marché.
- 19 À côté des caméras de studio relativement encombrantes qui peuvent recevoir des bobines de 120 mètres de film, les industriels français proposent de petites caméras 35 mm portatives susceptibles de répondre à la fois aux besoins des amateurs et des professionnels : la *Cinex* de Bourdureau (1925) accepte 60 mètres de film, la *Ciné-Sept* de Debrie (1921) seulement 5 mètres. Ce dernier appareil, d'une compacité étonnante, est entraîné par un moteur à ressort. Gance l'utilise dans la séquence de la bataille de boules de neige au début de *Napoléon*. Il demande aux enfants de la jeter en l'air pour donner à voir le point de vue d'une boule de neige !
- 20 *Entraînement* – Dans un premier temps, les caméras sont mises en mouvement par une manivelle et sont censées enregistrer 16 images par seconde, fréquence conseillée par toutes les notices des appareils, du moins si l'on souhaite une restitution réaliste du mouvement. Mais cette fréquence n'est pas toujours respectée par l'opérateur, involontairement ou volontairement pour des raisons techniques (on « retient la main » lorsque la lumière devient insuffisante) ou expressives (les effets d'accélééré ou de ralenti sont très prisés à l'époque du muet).

- 21 Dès 1924, André Debie conçoit un système d'entraînement électrique substituable à la manivelle. Dans les années qui suivent, le moteur électrique (ou le moteur mécanique à ressort pour les caméras portables) est intégré directement à l'appareil et amène la disparition progressive du tournage manuel. Le parlant, avec son exigence de synchronisme absolu, impose définitivement la solution du moteur électrique.
- 22 *Visée* – Les caméras disposent d'un système de visée indépendant de l'objectif avec l'inconvénient du problème de la parallaxe pour la prise de vue rapprochée. On tente d'y remédier à l'aide de systèmes correcteurs plus ou moins satisfaisants modifiant l'axe de visée en fonction de la distance du sujet principal.
- 23 Debie, repris par d'autres fabricants, innove avec la pratique de la visée directe sur le film lui-même, à travers le support, grâce à un prisme redresseur remettant l'image « à l'endroit » et à un oculaire grossissant situé à l'arrière de l'appareil. L'opérateur de cinéma retrouve le geste du photographe d'antan en cachant sa tête sous un voile noir pour prévenir le risque de voiler la pellicule. Ce système de visée d'une simplicité remarquable est remis en cause par l'accroissement de la sensibilité des émulsions et par l'utilisation nouvelle de différents traitements qui opacifient la face dorsale du film (antihalo, « x-back » destiné à prévenir les effluves, ces décharges d'électricité statique qui se traduisent sur le négatif par de fines arborescences noires).
- 24 Faute de pouvoir utiliser la visée directe au cours de la prise de vues, un système alternatif est mis au point qui permet de l'utiliser à l'arrêt de l'appareil. Le couloir de défilement est écarté afin de mettre à la place exacte du film un dépoli de visée. Il est ainsi possible de déterminer avant la prise de vues un cadrage précis (dans le cas d'un plan fixe) et d'effectuer une mise au point minutieuse. Mais le tournage s'effectue ensuite sous le seul contrôle d'une visée extérieure, approximative si l'appareil effectue le plus modeste déplacement. Jusqu'à l'arrivée de la « visée reflex » (1947, mais sa généralisation dans la production de fiction n'intervient qu'aux années soixante), le problème de la visée reste un grand souci pour les opérateurs.
- 25 *Objectifs* – Dès lors que la caméra quitte l'anonymat de l'enregistrement du « tableau » et que le découpage multiplie les variations du point de vue, l'usage de focales différentes de la normale trouve une justification technique et expressive. Abel Gance utilise ainsi un objectif de 14 mm pour certains plans de son *Napoléon* (1925-1927) tandis que Jean Grémillon emploie exclusivement un 25 mm pour le tournage de *Gardiens de phare* (1928-1929).
- 26 La principale innovation de la décennie est l'*Hypergonar* mis au point par Henri Chrétien et breveté en 1927. L'*Hypergonar* est un système optique qui utilise le principe de l'anamorphose : l'image large, comprimée à la prise de vues dans un seul sens, s'inscrit dans le cadre d'une image standard ; décompressée à la projection, elle est alors restituée dans toute son amplitude.
- 27 Claude Autant-Lara expérimente l'invention dans un court-métrage, *Construire un feu* (1927-1929). Le film est vite retiré de l'affiche sous le prétexte qu'il est projeté « avec un procédé particulier et non mis dans le commerce, ce qui constitue une concurrence déloyale » ! Il faut attendre 1953 pour voir le dispositif optique réapparaître aux États-Unis, sous le patronage de la Fox, et sous le nom de *CinemaScope* avec le succès que l'on sait.
- 28 *Mobilité* – Dès les premières années de la décennie, la caméra s'anime comme en témoignent les films de Jean Epstein (*L'Auberge rouge*, 1923), d'Abel Gance (*Au secours !*,

1923-1924) et de Louis Delluc (*l'Inondation*, 1923-1924). Elle tourne autour de son axe, suscitant les premières *plate-formes* orientables dans toutes les directions à l'aide de manivelles. Elle bouge dans l'espace et l'on voit apparaître les *chariots de travelling* montés sur pneumatiques ou sur rails. En France, la tradition de la débrouillardise et du bricolage défendue par d'ingénieux machinistes se substitue souvent, dans ce domaine, à un matériel perfectionné. Jean Renoir raconte dans ses souvenirs, avec un plaisir non dissimulé, comment il a tourné le long travelling au-dessus de la table du banquet pour *le Tournoi dans la cité* (1928-1929) à l'aide d'une caméra suspendue à un pont mobile muni de quatre roues de bicyclette ! Cependant, la palme revient une fois de plus à Abel Gance qui, au service de son *Napoléon* (1925-1927), expérimente tous les mouvements possibles et jusqu'à la caméra portée. Dans *l'Argent* (1928-1929), Marcel L'Herbier n'est pas en reste avec ses vertigineux travellings aériens !

- 29 *Insonorisation* – La caméra est un appareil ordinairement bruyant. À l'arrivée du « parlant », pour les premiers tournages, on se contente de la séquestrer dans une cabine étroite (« booth »), phoniquement étanche et munie d'une glace frontale. Plus tard, on enferme mécanisme et pellicule dans des caissons doublés de parois absorbantes (« blimp »). Mais ces évolutions appartiennent dorénavant aux années trente.

#### Laboratoires

- 30 Disponibles dès 1911, les machines à développer, qui assurent le traitement en continu du film négatif ou positif, équipent de plus en plus souvent les laboratoires jusqu'à s'imposer totalement à la fin de la décennie. Cependant, la pratique du développement sur châssis reste la plus répandue en France dans le courant des années vingt car elle répond à un mode de travail (prise de vues et montage) privilégié par le cinéma muet.
- 31 Dans le développement sur châssis, l'opération s'effectue en lumière rouge, inactinique en ce qui concerne l'ortho. Le film négatif, l'émulsion en dehors, est enroulé autour d'un grand châssis de bois susceptible de recueillir un maximum de 60 mètres de pellicule. Précédemment, lors de la prise de vues, l'opérateur a pris soin, entre chaque changement d'éclairage, de percer le négatif à l'aide d'un poinçon intégré dans son appareil. La perforation sert de repère au moment du chargement du châssis et indique généralement l'emplacement de la coupe.
- 32 Le châssis est ensuite immergé successivement dans les cuves remplies des bains qui assurent son développement : eau de mouillage, révélateur, eau de rinçage, fixage, eau de lavage souvent renouvelée. Le passage dans la cuve de révélateur est le plus critique : la personne chargée du développement soulève de temps à autre et très brièvement le châssis pour examiner le négatif, surveiller la « venue » de l'image et conduire ainsi le développement, ce qui requiert évidemment un œil averti et une certaine expérience. Il est ainsi possible de corriger dans une large mesure les approximations de l'exposition.
- 33 Dans l'autre pratique, celle du développement en continu, le film entre d'un côté de la machine et en ressort à l'autre bout après avoir effectué un long trajet sinueux en parcourant les bacs contenant les bains soigneusement contrôlés et renouvelés. Le traitement (composition des bains, entretien, température, temps de passage du film) respecte strictement (en principe) la procédure technique du fabricant de la pellicule.
- 34 On comprend alors ce qui sépare ces deux pratiques. Le développement au châssis relève d'un processus artisanal qui joue sur l'expérience de l'opérateur de prise de vues et sur celle du développeur. Le premier règle l'exposition « au jugé ». Le second corrige

empiriquement les approximations du premier en jouant sur le temps de développement et en modifiant sans cesse, de cette façon, le facteur de contraste, ce qui n'est pas sans inconvénient pour la continuité photographique du film.

- 35 Le développement en continu oblige le responsable de la prise de vues à une plus grande discipline dans son travail. En jouant avec l'ombre et la lumière, il doit désormais tenir compte des limites et des possibilités de la courbe sensitométrique de l'émulsion. L'usage des instruments de mesure de la lumière se répand dans la deuxième moitié de la décennie : les directeurs de la photographie arborent désormais un actinomètre ou un photomètre, ou encore la toute récente cellule photoélectrique. Cette nouvelle rigueur ne les empêche pas d'ajouter une précaution avant de prendre le risque du tournage : ils font développer sur place un bout d'essai de quelques images à chaque changement de lumière.

#### Truquages

- 36 En France, les années vingt sont peu prolifiques en matière de films de truquages – la bien médiocre Cité foudroyée de Luitz-Morat (1924) est l'exception qui confirme la règle). Science-fiction, fantastique et fantaisie, si importants dans le cinéma français des débuts, ne sont plus à l'ordre du jour. La plupart des truquages utilisés dans les films concernent le décor et reprennent des techniques éprouvées depuis Méliès (maquettes, double-exposition, cache/contre-cache). Sans oublier les effets de liaison et d'encadrement (fondus, iris, caches circulaires...) très prisés à l'époque et qui, rétrospectivement, apportent aux films un charme indéniable. Ils sont effectués directement à la prise de vues et les toutes récentes caméras facilitent leur réalisation (ces effets deviennent l'activité du laboratoire dès l'apparition du sonore).
- 37 Deux nouveaux dispositifs techniques importants voient cependant le jour à la fin de ces années. La *Truca* sort des Établissements Debie en 1928. Cet instrument qui met face à face un appareil de projection et un appareil de prise de vues est une tireuse perfectionnée aux multiples usages (recadrage, correction de fréquence, inversion du mouvement, travelling optique, surimpression, effets de liaison, caches mobiles...). La *Truca* utilise les nouvelles ressources offertes par les émulsions intermédiaires (ainsi la *duplicating* de Kodak).
- 38 La même année, la *transparence* mise au point par Yves Le Prieur est un procédé promis à un certain succès. Une image en mouvement est projetée sur un écran translucide devant lequel jouent les interprètes, l'appareil de projection étant situé à l'exact opposé de l'appareil de prises de vues. La transparence est expérimentée dans *la Tentation* de René Leprince et René Barberis (1929).

#### Montage

- 39 Le montage des films muets est déterminé par des facteurs spécifiques au cinéma de cette époque : le développement, le teintage et les intertitres. En effet, les négatifs des films muets ne sont pas montés en bobines de 300 mètres (environ) comme c'est le cas pour les films sonores. La technique du développement sur châssis ne permet de traiter que des éléments d'une longueur maximum de 60 mètres.
- 40 Les petits bobineaux de film ne sont pas classés chronologiquement dans les boîtes, mais rangés par coloris en vue des traitements de teintage, virage et mordantage souvent pratiqués. La confection des copies d'exploitation sous forme de bobines montées s'effectue donc à partir des bobineaux positifs teintés. La monteuse les colle bout à bout en suivant une « conduite » et en intercalant éventuellement les intertitres dans une langue ou dans une autre selon la destination prévue de la copie. Les



intertitres sont tournés directement sur une émulsion positive pour économiser le négatif et obtenir d'emblée un contraste élevé.

- 41 La généralisation des machines à développer en continu, qui précède de peu l'arrivée du sonore, met un terme à ces pratiques et impose la formule évidemment plus économique du montage en bobines.

#### Projection

- 42 Dès le milieu des années vingt, les principaux fabricants d'appareils de projection (Aubert, Gaumont, Pathé...) équipent leur matériel d'un moteur électrique. Se pose dès lors le problème de la fréquence de la projection qui, auparavant, avec la manivelle, reposait sur l'humeur du projectionniste. Théoriquement, cette fréquence est fixée à 16 images par seconde depuis le Cinématographe Lumière.
- 43 Mais il apparaît que les films présentent d'assez étonnantes variations de cadence, d'un film à un autre bien sûr, mais aussi, plus surprenant, au sein d'un même film. Variations en fonction des nations d'abord (de 1919 à 1928, les films américains passent en moyenne de 16 à 24 images par seconde, les films français de 16 à 21 images par seconde). Variations en fonction des genres (une fréquence rapide soutient presque toujours les comédies). Variations en fonction des scènes (les scènes d'amour jouent sur le ralenti, les scènes d'action ou de suspense sur l'accélééré).
- 44 D'une façon générale, il semble que les films muets aient toujours été présentés à l'époque à une cadence supérieure à celle de la prise de vues. En fait, nous devons comprendre que les spectateurs du muet n'étaient pas esclaves de ce réalisme dans la restitution du mouvement qui nous paraît aujourd'hui le critère absolu, habitués que nous sommes à la représentation exacte apportée par le cinéma sonore depuis soixante-dix ans. Ajoutons que les accélérations et les ralentissements des films modernes ne nous gênent pas car ils sont clairement donnés et reçus comme tels.
- 45 Les distorsions dans le traitement du temps immédiat ne semblent pas perturber les spectateurs du muet qui y trouvent au contraire un plaisir certain. En témoignent les réflexions de Louis Delluc allant jusqu'à saluer le bon projectionniste comme un *interprète* du film, celui qui sait ralentir ou accélérer la projection aux moments opportuns...
- 46 Certes la présentation de tous les films muets à la fréquence du film sonore, 24 images par seconde, relève du massacre. Mais la *remise à cadence* chère aux restaurateurs de films doit être pratiquée avec une certaine prudence sous peine d'aplatir le film, de réduire son mouvement propre, son rythme, au seul critère subalterne du réalisme des mouvements.

#### Couleur

- 47 En 1921 s'achèvent les projections en première partie de programme du procédé Chronochrome sur le grand écran du Gaumont-Palace. La fin de l'exploitation du procédé breveté par les établissements Gaumont dès 1911 marque une pause dans les recherches de la société. Elles reprennent en 1929 en direction d'une autre technique additive, celle du film gaufré, des contacts étant pris, sans suite semble-t-il, avec des savants comme Berthon ou Nordmann.
- 48 Différents procédés de reproduction des couleurs sont expérimentés en France durant la décennie : le procédé *Audibert* (1923), le *Dufaycolor* (1923), le *Keller-Dorian* (1925), le procédé *Hérault* (1927), tous fondés sur le principe additif, tous trichromes, le dernier



utilisant une technique proche du Chronochrome, les trois autres un réseau lenticulaire ou des trames de couleur. Aucun d'entre eux ne connaît une exploitation réelle.

Son

- 49 De la même façon que pour la couleur, la France, pionnière dans la recherche du cinéma sonore dès les premières années du siècle grâce à Léon Gaumont, n'est pas sérieusement présente au rendez-vous décisif de la fin des années vingt.
- 50 Le *Chronophone* est abandonné au début de la guerre de 1914. Gaumont, dès 1920, suit avec un indéniable flair une nouvelle piste riche de promesses : l'enregistrement optique du son. Ses laboratoires accueillent le Suédois Arnold Poulsen et le Danois Axel Petersen, futurs co-fondateurs de la puissante firme allemande Tobis. En 1925, un contrat est passé avec une société de Copenhague, l'Electrical Fono-Films, qui aboutit à la création du procédé G.P.P. (Gaumont-Petersen-Poulsen), à densité fixe, utilisant une technique « double-bande » (les modulations sonores occupent toute la largeur de l'un des deux films).
- 51 Alertée au début de 1928 par le succès outre-Atlantique du *Chanteur de jazz*, la société Gaumont sonorise rapidement à l'aide de son procédé le film *l'Eau du Nil* de Marcel Vandal qu'elle présente la même année dans une salle parisienne. Mais en 1928, le système double-bande apparaît lourd et compliqué ; le G.P.P. reste sans lendemain, du moins au niveau de l'exploitation commerciale.
- 52 Au début de l'année 1929, Léon Gaumont propose un aménagement particulièrement ingénieux avec le « film rationnel » : les bandes image et son tirées sur des supports minces séparés, sont ensuite accolées pour constituer une copie de projection unique. Un traitement spécial a rendu les inscriptions acoustiques transparentes aux radiations du spectre visible mais opaques à un rayonnement ultraviolet.
- 53 Cet ultime sursaut arrive trop tard alors qu'un début de normalisation intervient déjà entre les grands groupes internationaux pour créer le standard du cinéma sonore. La société Gaumont ne tarde pas à s'y rallier et propose à la fin de l'année 1929 le projecteur *Idéal sonore* permettant le passage de tous les standards du cinéma sonore de l'époque (disque, piste optique latérale)... à l'exception des systèmes mis au point au sein même de l'entreprise.
- 54 Faute d'avoir pris les initiatives qui s'imposaient, faute aussi des énormes moyens économiques qui étaient nécessaires, la France perd ainsi la bataille du son malgré l'avance technologique qui fut longtemps la sienne.

TEDESCO Jean (1895-1959)

- 55 Critique cinématographique, directeur de revue, et plus tardivement cinéaste, Jean Tedesco demeure surtout l'inventeur du « Répertoire du film » mis en œuvre au cinéma du Vieux-Colombier, première salle spécialisée à ouvrir en France. C'est à *Cinéa*, aux côtés de Louis Delluc, que Tedesco débute comme critique cinématographique ; il en prend la direction en novembre 1922, après le départ de Delluc et reste à la tête de la revue lors de sa fusion avec *Ciné pour tous* en novembre 1923. Proche du mouvement des ciné-clubs, il reprend pour une ultime saison la programmation du Club des Amis du Septième Art (CASA) fondé par Ricciotto Canudo.
- 56 Éditorialiste et codirecteur de *Cinéa-Ciné pour tous* avec Pierre Henry, il s'illustre par une attention toute particulière portée à l'histoire du cinéma. Il est l'un des premiers à constater que la découverte du cinéma américain dans les années dix, puis l'arrivée sur les écrans français des productions suédoise et allemande, constituent autant de phases

de l'évolution du cinéma. Il s'étonne, à l'instar de nombre de cinéphiles, de ne pouvoir revoir ces œuvres anciennes qu'il ne tarde pas à qualifier de « classiques ». Comment dans ces conditions exercer un nécessaire travail de pédagogie à l'égard du cinéma, susceptible d'améliorer la production courante à la lumière des œuvres anciennes ? Dès le mois de mai 1924, Tedesco se met donc en quête d'un lieu où il soit susceptible d'exploiter commercialement des films de répertoire ; il loue alors le théâtre du Vieux-Colombier, prestigieuse salle d'avant-garde théâtrale fermée depuis le départ de Jacques Copeau au printemps de la même année. Après quelques travaux, le cinéma ouvre ses portes le 14 novembre.

- 57 La grande force de Jean Tedesco est de se placer à la confluence d'une réflexion sur les classiques de l'écran et de la prise de conscience progressive d'une nécessaire réorganisation de l'exploitation : contre les « programmes-salade » conspués par les critiques de l'époque, Tedesco et ses confrères réclament une spécialisation des salles à l'image de celle des théâtres. Pour donner un écho à son entreprise, Tedesco s'appuie largement sur *Cinéa-Ciné pour tous* et son réseau de relations tissé au sein du CASA puis du Ciné-club de France, ce qui donne à l'ensemble l'allure d'une entreprise cohérente de promotion du cinéma classique et d'avant-garde. Au cœur de ce pôle cinéphile se place le « Répertoire du film » dont la dimension programmatique présidera aux destinées de la salle jusqu'aux années trente. Le « Répertoire du film », actualisé tous les deux ans, est constitué de « films de qualité dont l'exploitation commerciale n'a pas permis à la majorité du public de les voir », c'est-à-dire d'œuvres d'avant-garde et de « films de grande valeur qui méritent une seconde vision à titre de classiques du cinéma ». Dans cette dernière catégorie figure une majorité de films français, immédiatement suivie par un ensemble d'œuvres américaines comprenant des Chaplin, des Griffith et des William Hart. Toujours mû par le désir d'expliquer le cinéma, mais aussi d'en démontrer la légitimité artistique à un public que l'on qualifiait alors « d'élite », soucieux également de rentabiliser la location de sa salle, Jean Tedesco et Léon Moussinac organisent pendant la saison 1925-1926 un cycle de conférences qui donnera lieu à la publication de 1926 à 1931 de *l'Art cinématographique* chez Félix Alcan, première véritable encyclopédie du cinéma en huit volumes.
- 58 À cette activité de programmeur s'ajoute la promotion du cinéma documentaire grâce au « laboratoire du Vieux-Colombier », qui aide à la production et au montage de quelques documentaires ou films scientifiques importants de la décennie. Le plus célèbre d'entre eux, bien que d'un genre très particulier, est le *Voyage au Congo* de Marc Allégret et André Gide (1927). Tedesco étend cette part de son activité à la fin de la décennie en coproduisant *Brumes d'automne* (Dimitri Kirsanoff, 1928), *Études sur Paris* (André Sauvage, 1928) et *Tour au large* (Jean Grémillon, 1928). Mais surtout il s'associe à la réalisation de *la Petite marchande d'allumettes* de Jean Renoir, tourné en grande partie dans le grenier du Vieux-Colombier, de mai à décembre 1927.
- 59 Après deux premières saisons difficiles, le succès de *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1924) et la reprogrammation de films classiques de Chaplin lui permet d'acheter la salle du Vieux-Colombier en février 1926 et d'en ouvrir une seconde le 31 décembre de la même année : le Pavillon du cinéma se spécialise alors dans le répertoire tandis que le Vieux-Colombier joue davantage la carte du film d'avant-garde. Mais l'expérience, peut-être trop ambitieuse à l'heure où se multiplient les salles spécialisées à Paris (Carillon, Studio des Ursulines, Studio 28, etc.) est sans lendemain et Tedesco est dans l'obligation de fermer le Pavillon en juillet 1928. La tentative de création d'un

« Cinéma-club international » au printemps 1928 se solde également par un échec : son but était de fédérer l'avant-garde internationale en organisant des séances régulières de films non visés par la censure. Trop précoc (elle anticipe sur les conclusions du congrès de La Sarraz en septembre 1929), cette initiative se heurte à celle, concurrente, des Amis de Spartacus.

- 60 Si le cinéma du Vieux-Colombier ferme ses portes en 1934, Jean Tedesco n'en reste pas moins une personnalité majeure de la cinéphilie des années vingt qui sut mêler la promotion de l'avant-garde et celle des classiques de l'écran. « Cinémathécaire » avant l'heure, il fut aussi le premier d'une longue lignée de programmeurs – au premier rang desquels figure Henri Langlois – pour qui l'histoire du cinéma est indissociable de l'inlassable *ré-vision* de ses œuvres majeures ou mineures.

Théories esthétiques Musicalisme

- 61 L'« analogie musicale » constitue un des modes de discours dominants sur le film dans le cadre des débats autour de la légitimation du cinéma comme art. Particulièrement en France, avec les prises de position de Ricciotto Canudo, Émile Vuillermoz, Paul Romain ou Léon Moussinac, la musique sert en effet souvent de modèle pour le film. À côté d'une première tendance qui utilise dans un sens métaphorique certaines notions empruntées au domaine musical (mélodie, harmonie ou symphonie), on peut identifier dans la mouvance musicaliste un courant plus radical pour lequel les fondements cinématographiques sont régis par des éléments d'ordre musical. La notion de rythme s'avère alors centrale dans le sens où elle sous-entend une structuration particulière de la temporalité également capable de définir l'organisation de la spatialité. Le terme préexiste en effet dans le domaine des arts plastiques (peinture, sculpture) que le cinéma est censé réunir aux arts du mouvement.
- 62 En fait, la musique se retrouve très tôt considérée comme un modèle de dynamisme et d'autonomie formels, capable d'organiser un film entier selon des principes autres que narratifs. Ricciotto Canudo se situe ainsi dans la perspective d'un projet de synesthésie des arts, d'inspiration romantique, visant à la détermination d'une nouvelle forme d'expression plastique, dramatique et musicale. Déjà en 1911, dans un de ses premiers articles sur la place et le rôle du cinéma au sein d'un système des Beaux-Arts, Canudo avait défini le nouvel art comme la future « conciliation des Rythmes de l'Espace (les Arts plastiques) et les Rythmes du Temps (Musique et Poésie) ». Quant à Émile Vuillermoz, critique de cinéma et musicologue de formation, il prône dès 1919 une analogie stricte entre composition musicale et cinématographique, en soutenant que « la composition cinématographique [...] obéit sans doute aux lois secrètes de la composition musicale. Un film s'écrit et s'orchestre comme une symphonie. Les phrases lumineuses ont leurs rythmes ».
- 63 Cette idée trouve un défenseur en la personne de Moussinac, qui consacre un chapitre entier de *Naissance du cinéma* (1925) à une étude comparative entre rythmes cinématographique et musical, sous le titre « Rythme ou mort ». Dans ce qui s'apparente parfois à une approche d'ordre socio-psychologique, Moussinac avance l'idée d'une « prénotion du rythme cinégraphique, comme nous possédons celle du rythme musical et poétique ». En outre, il propose, schémas à l'appui, un système de notation particulier, attribuant des « coefficients de durée » aux plans et proposant le recours à des « mesures cinégraphiques ». Dans la même mouvance, Paul Romain, spécialiste de musique et psychiatre, publie de nombreux articles sur le cinéma dans des périodiques spécialisés comme *Cinémagazine*, *Cinéa-Ciné pour tous* ou *le Courrier*

*musical*. Dans ses essais, où il se prononce en faveur d'un cinéma d'auteur figuratif et narratif, Romain procède à une mise en relation de la technique cinématographique avec les domaines respectifs du rêve et de la musique. Il aboutit à une série de distinctions entre des éléments d'ordre rythmique, mélodique et harmonique, tous liés à des procédés cinématographiques particuliers. À l'instar de beaucoup d'autres critiques et théoriciens de son époque, il pose une condition paradoxale à la découverte des moyens spécifiques de l'art cinématographique, affirmant qu'il est « avantageux et indispensable pour l'avenir et l'autonomie du Cinéma de créer un film d'après une partition symphonique » (*les Cahiers du Mois*, 16/17, 1925).

- 64 Aux propos des théoriciens s'ajoutent les interventions de certains cinéastes. Abel Gance, pour lequel le cinéma constitue une « musique de la lumière », souligne par exemple qu'« un grand film doit être conçu comme une symphonie, comme une symphonie dans le temps et comme une symphonie dans l'espace ». Quant à Germaine Dulac, qui défend l'idée d'une « cinégraphie intégrale » dans une série d'articles publiés dès 1925, elle permet à l'analogie musicale de s'affirmer et de connaître une large diffusion.
- 65 Du côté des objections portées à l'analogie musicale, il faut signaler l'intervention du réalisateur Henri Fescourt et de son collaborateur Jean-Louis Bouquet. Dans un article virulent paru en 1926 dans *Cinéa-Ciné pour tous*, les deux auteurs s'étonnent de la récurrence de notions musicales dans le lexique des tenants du film abstrait (selon les termes d'Élie Faure dans son essai de 1920 « la Cinéplastique »), qu'ils rejettent du côté de la peinture. Fescourt et Bouquet stigmatisent le recours au modèle musical dans le domaine filmique, en raison de la nature « intuitive » du cinéma, très éloignée de la rigueur quasi-scientifique de la musique.
- 66 En définitive, l'analogie entre cinéma et musique permet de soutenir, en particulier par le biais de la notion de rythme, l'apparition et le développement d'une théorie du montage, comme chez Moussinac ou encore chez le célèbre critique de danse André Lévinson. Ce dernier soutient que le rythme d'un film, « cette notion quasi ésotérique » peut se résoudre à « une succession de cadres de longueur variée faite pour tenir notre attention, notre sensibilité, notre imagination et notre mémoire constamment en éveil, sans longueurs, vides, ni lacunes » (*l'Art cinématographique*, 1927).

#### Cinéma pur

- 67 La notion de « pureté » associée au cinéma occupe, dans le discours critique français, une place de choix, fût-ce en raison de l'éloge de « l'impureté » ou du cinéma « impur » que revendiqua André Bazin dans les années quarante-cinquante. On risquerait pourtant un contresens en envisageant le « cinéma pur » à partir de son « retournement » bazinien bien que celui-ci procède assurément d'une volonté de récuser la nébuleuse du cinéma « d'avant-garde » du muet. En effet la notion de « pureté » ou de « pur » connaît des significations variées selon les auteurs et les applications durant les années vingt. Aragon conclut, avec des accents mallarméens, son article de 1918 intitulé « Du décor » par les mots : « Ô pureté, pureté ! » Son appel à voir « le cinéma [prendre] une place dans les préoccupations des avant-gardes artistiques... si l'on veut ramener quelque pureté dans l'art du mouvement et de la lumière » n'est en rien un appel au cinéma « abstrait » ou « absolu » – selon la terminologie allemande du moment. Il vise à sortir le cinéma de ses compromissions mercantiles, le prévenir des facilités démagogiques qui le guettent. Une année plus tôt, la revue de Picabia, 391 publiait sous le titre « Cinématographe » un article de Gabriele

Buffet faisant l'éloge du cinéma, « élément essentiel de la vie moderne », mais s'achevant sur la crainte que « déjà s'y infiltrent des éléments de décadence et d'impureté. » La pureté pour ces auteurs – qu'ils trouvent chez Charlot, Feuillade ou Thomas Ince – c'est la saisie des apparences et des mouvements, l'extériorité, l'immédiateté, la littéralité. Il s'agit donc moins de « purifier » l'image pour n'en retenir que ses constituants matériels, à la façon dont le modernisme américain a voulu penser la peinture (C. Greenberg), et aboutir de la sorte à un minimalisme voire à l'écran blanc, que de laisser au phénomène de l'enregistrement filmique sa puissance d'accueil. « La porte d'un bar qui bat », écrit Aragon.

- 68 Dans le film, l'inféodation commerciale prend la forme du scénario. Après avoir réalisé *Entr'acte* en 1924, Picabia comme René Clair tiennent des propos éclairants à cet égard sur les notions d'« image en liberté », « image valeur intrinsèque » chez l'un et de « thèmes purement visuels » chez l'autre. De même Léger qui explicite : « On avait déjà, les peintres, *détruit le sujet*. Comme dans les films d'avant-garde on allait détruire le scénario descriptif ». Le scénario inflige au film une contrainte : descriptive, narrative, illustrative, édifiante ; il est le principe prosaïque par rapport aux potentialités poétiques de l'image et des relations d'images. Quand Reverdy observe dans *Nord-Sud* en octobre 1918 : « Si on montre une femme qui regarde à la fenêtre et, séparément, un ciel de nuages, à côté de moi un tout jeune enfant peut dire : "C'est le ciel qu'elle regarde"... Il peut même rester toute la poésie de ce regard sur le ciel et on a évité l'écoeurement de l'attitude que la comédienne aurait cru devoir prendre si elle avait dû paraître en même temps que le ciel qu'elle regarde. Cela est énorme » (*Cinématographe*).
- 69 C'est alors une idée admise à cette époque, dans le milieu cultivé, que celle de l'inutilité de l'« intrigue » ou du scénario : un André Maurois ne préconise-t-il pas un « cinéma pur qui serait composé d'images ordonnées suivant un rythme sans aucune intrigue » (*l'Art cinématographique*, 1927) ? Epstein tient déjà ce type de propos dans sa conférence aux étudiants de Montpellier en 1924 et Henri Chomette intitule l'un de ses films *Cinq minutes de cinéma pur* en 1925.
- 70 Deux propositions nous font pourtant sortir de ces difficultés en inscrivant la pureté dans une perspective dialectique.
- 71 René Clair traitant de la question la place d'emblée sous cette contrainte : « cinéma pur et cinéma commercial ». Le second a-t-il « dévoré son double » comme le dit Charensol pour qui, en 1925, « le cinéma se meurt » ? Clair fait une proposition plus pragmatique que ce constat navré : s'il est « vain de prévoir l'existence d'un "cinéma pur" tant que les conditions matérielles d'existence du cinéma ne seront pas modifiées [...], la principale tâche du "réalisateur" actuel consiste à introduire, par une sorte de ruse, le plus grand nombre de thèmes purement visuels dans un scénario fait pour contenter tout le monde » (*les Cahiers du Mois*, 1925). La pureté est donc moins que jamais absolue puisqu'elle se module par morceaux, « fragments ».
- 72 Deuxième proposition, celle de Moussinac dans *Naissance du cinéma* : il oppose le descriptif, qui expose et commente des actes et des gestes, au poétique, qui expose et commente des états d'âmes ; il valorise le poème contre le roman et appelle « expression suprême – ou la plus pure – de cet art nouveau, le rythme plastique », mais tient à réaffirmer qu'au fondement du cinématographique, du « cinéma cinématographique », il y a « la technique », qui est enregistrement de la vie. Le cinéma « pur » ne va donc pas vers son évanouissement blanchotien ; si « les images doivent avoir en elles-mêmes, en dehors de leur signification par rapport à l'ensemble, une beauté et

une valeur propres, cette beauté et cette valeur peuvent être singulièrement amoindries ou accrues suivant le rôle que l'on fixe à ces images dans le temps, c'est-à-dire l'ordre dans lequel elles se succèdent ». C'est le montage que Moussinac appelle « rythme extérieur » ou « composition ». Dès lors ses exemples peuvent être *le Lys brisé* ou *Pour sauver la race* car la « pureté » (dont il admet le cas particulier des « rythmes colorés » à la Survage, « formes et couleurs sans lien anecdotique..., la réalisation la plus pure que nous connaissions encore dans le domaine imaginaire ») se tient dans l'organisation des plans qui double et accompagne – qui formule – leur valeur propre et leur fonction narrative.

#### Photogénie

- 73 Le terme – repris à Canudo – est lancé par Louis Delluc qui en fait un emploi généreux mais imprécis, un signe de ralliement sinon un article de foi : « La photogénie, voyez-vous, est la loi du cinéma. Il faut pour la reconnaître des yeux – qui soient réellement des yeux ». Le plus souvent le mot est adjectif (« dons photogéniques », « science photogénique », « idéalisme quasi photogénique », « chair photogénique », etc.). Delluc constate le phénomène de la photogénie en observant que des êtres, des objets ou des lieux sont ou ne sont pas photogéniques. Il n'explique pas pourquoi. Parmi les nombreux commentaires autour de la notion, deux hommes développent les intuitions de Delluc : Moussinac et Epstein. Ce dernier avoue que ce mot « qui parut un temps magique... reste, même aujourd'hui encore, mystérieux ». Sa fonction en revanche ne fait pas de doute, il agit comme un discriminant afin de délimiter le domaine propre au cinéma : « La photogénie est au cinéma ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture, l'élément spécifique de cet art ». Dans un deuxième temps, Epstein assigne une qualité plus précise à la photogénie et surtout la rend solidaire de la machine de prise de vue : « J'appellerai photogénie tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique n'est pas photogénique et ne fait pas partie de l'art cinématographique ». La caméra agit en conséquence comme un transformateur ou à tout le moins un révélateur. Tandis que Delluc insistait sur le choix d'objets photogéniques à disposer devant l'appareil (locomotive, meuble...), Epstein déplace le photogénique dans le « cerveau en métal » de la Bell Howell « qui transforme le monde extérieur à lui en art. La Bell Howell est un artiste et ce n'est que derrière lui qu'il y a d'autres artistes : metteur en scène et opérateur ». Mais tout ce que saisit l'objectif n'est pas « majoré » et donc n'est pas photogénique. Dans *Bonjour cinéma !*, il écrivait déjà : « Je n'ai jamais vu de photogénie pure durant une minute entière..., il faut donc admettre qu'elle est une étincelle et une exception par à-coups ».
- 74 Moussinac repart de ces formules d'Epstein dans *Naissance du cinéma* et tire la conclusion de cette disparité du matériau filmique – du « matériau photogénique » : il faut envisager un niveau supérieur à ce phénomène, celui de la composition. Au niveau de la partie (chaque image : sa valeur propre), au niveau de l'ensemble (le tout : la valeur propre du film). La conviction de Moussinac concernant la place primordiale de la technique dans le cinéma « laïcise » en quelque sorte la « photogénie » : il n'est plus question de mystère et de révélation. On énumère les différents procédés techniques – en perpétuelle modification et invention – à l'œuvre dans le travail de filmage (ralenti, accéléré, surimpression, iris, fondu, etc.) et l'on aboutit de la sorte à une photogénie du rythme c'est-à-dire du montage (« monter un film n'est pas autre chose que rythmer un film »).



## Montage

- 75 Signalons tout de même que dans ce paysage « théorique » dominé par le rapport à l'image et au rythme, fondamentalement de l'ordre de l'aisthesis, un critique, André Levinson, fait entendre une voix différente, singulière. Son étude publiée en 1927 dans l'Art cinématographique, « Pour une poétique du film », s'apparente plutôt à une démarche proto-sémiologique telle que les Russes, alors, l'ont entreprise sous différents aspects – en particulier dans la série d'études entreprises dans la mouvance du formalisme et de l'Opoïaz qui sont réunies dans Poëtika kino (1927).
- 76 Son but est de « jeter les fondements d'une poétique du film par l'analyse du montage et donner une base et un objet à la critique qui s'en tient généralement à la transcription de l'argument et aux louanges décernées tant au jeu des acteurs qu'à la qualité des photographies. » Pour ce faire il rompt avec ce qu'il appelle « la surenchère allant jusqu'à l'idolâtrie » qui fait du cinéma l'« agent cosmique » censé « changer la face du monde et transfigurer la vie morale de l'humanité ». Récusation du prophétisme gancien comme de la « photogénie » de Delluc dont Levinson veut bien admettre qu'elle désigne le « sens nouveau » qu'aurait créé le cinéma mais à condition de dégager sa « technique propre » et ce qui appartient « aux données générales de l'esthétique ». Les prémisses de son étude s'apparentent à celles de Rudolph Arnheim dans *Film als Kunst* quelques années plus tard : l'artisticité est fonction des opérations de sélection des données naturelles, regroupement selon un choix arbitraire, ordonnance interne : soit son abstraction (ou stylisation). Le cinéma, comme la photographie dont il procède, comme la peinture à laquelle il s'apparente sous certains aspects, relève-t-il de conventions – quoique la main du peintre soit remplacée par le regard de verre de l'objectif ? Oui, car il procède à des choix, un ordonnancement arbitraire, imprime une forme, limite le champ visuel en un cadre, accuse les disproportions dans l'échelle des plans, projette des volumes sur une surface plane, évoque espace et consistance de manière illusoire, etc. Levinson n'oublie pas la part proprement technique de l'image filmique qu'il saisit au niveau de la *projection* : le quadrilatère de quatre centimètres carrés (le photogramme) – ce que Levinson appelle le « cadre » dans les termes mêmes des théoriciens soviétiques, et qu'il qualifie, comme eux, de « molécule du film » – est mis en mouvement en un déroulement en série et il est agrandi au centuple, bouleversant tous les problèmes d'échelle.
- 77 En parlant de « molécule » pour qualifier l'unité minimale du film, puis en distinguant cette « unité abstraite » (le 16<sup>e</sup> de seconde) du « cadre de montage » – « série d'images prise sur le même plan, sous le même angle et dont rien n'interrompt l'écoulement continu » –, Levinson engage la question du montage hors des ambiguïtés coutumières aux théoriciens français qui l'envisagent à travers la notion de rythme – quand ils l'envisagent ! Sa référence au traité de Timochenko paru l'année précédente à Leningrad (qui sera traduit en allemand en 1928) indique clairement où puise sa réflexion. Le montage est en effet mis au centre du fonctionnement du film dans une perspective qui est moins musicale que linguistique : « L'image ou la scène, écrit-il, unité de vision et d'expression, n'atteint sa véritable portée que par ses rapports avec les autres unités du discours cinématographique. » Il en énumère ensuite les différents principes et procédés : le changement de plan et l'alternance de cadres. Le premier renvoie aux changements d'échelles dont le gros-plan est le point fort (concentration ou amplification de la vision selon qu'on s'approche ou s'éloigne avec comme corrélats toute une série de paramètres : changement d'angle, d'éclairage, de visibilité, de tempo,



surimpression) ; le second renvoie aux enchaînement de cadres (figurant des actions différentes, pris en des lieux différents introduisant un flash-back, une anticipation, un parallélisme, un retardement, voire l'attraction eisensteinienne).

- 78 Les préoccupations cinégraphiques ne manquent pas dans la théorie et la critique françaises – Epstein a l'ambition d'établir la « grammaire » et la « rhétorique » du film – et Vuillermoz comme Moussinac tentent d'appréhender le montage, mais aucun n'adopte cette approche qui envisage les constituants filmiques – sa morphologie – et leurs procédés d'articulation – sa syntaxe. La comparaison que fait Levinson du film et du roman – plutôt que de la poésie plus convenue alors – est en quelque sorte la vérification de cette démarche. Récusant l'analogie « idéographique » qu'on a pu évoquer, il rapproche ces deux modes d'expression sous la catégorie du cinématique : l'un et l'autre sont perçus en une succession continue d'images-émotions ou de mot-significations au gré d'un tempo comparable – continuité et compression du temps. L'un et l'autre s'adressent à l'imagination, jouent de l'ubiquité, de l'intermittence des thèmes, de la narration descriptive ou intérieure selon des modalités qui relèvent du montage.

- 79 Quoique restée sans postérité immédiate, « l'ébauche » de Levinson mérite donc d'être réévaluée.

TOURJANSKY Viatcheslav/ Victor (1891-1976)

- 80 Né à Kiev, Tourjansky débute comme acteur chez Stanislavski puis passe au cinéma dès 1912. On trouve son nom au générique de *Frères de Tchardynine* (1913) où il côtoie Mosjoukine. Son activité de réalisateur se développe surtout dans les années 1918-1920 où il travaille pour Kozlovski, Iourev & Cie (*Suis-moi, Marchands d'âmes et de corps, le Bal du Seigneur, la Honte de la Maison Orlov*). On remarque, dès cette époque, la présence de Natalia Kovanko qui est son épouse et à laquelle une bonne partie de son œuvre est associée. Ses films sont le plus souvent des drames, des « chansons tristes » à la Vertinski comme on dit alors. Il quitte Moscou pour Kiev puis Yalta où les studios se sont repliés pendant la guerre civile et tourne jusqu'à la défaite des armées blanches. *Péché et rédemption*, son dernier film sera distribué en URSS en 1922. Il se rend ensuite à Constantinople avec sa femme et son beau-frère Boris Fastovitch qui est à la tête d'une troupe de théâtre, puis à Athènes enfin à Paris via l'Italie. Rejoint-il d'emblée les Russes de Montreuil regroupés autour d'Ermolieff et Mosjoukine ? On le retrouve en tout cas au Théâtre des Champs-Élysées où il monte deux opéras dont *la Dame de Pique*, et à Montreuil où il tourne *l'Ordonnance* d'après Maupassant avec Nathalie Kovanko en vedette féminine. Le film (aujourd'hui perdu) sort en février 1921 et lui assure une reconnaissance sur le marché français. Le film suivant est d'une plus grande envergure et connaît une distribution internationale – notamment aux États-Unis –, c'est *les Contes des mille et une nuits*. Dans le genre alors en vogue de l'orientalisme, Tourjansky s'impose. La conception du décor (dû à Lochakoff) et des costumes (de lui-même), héritière de la tradition des Ballets russes, contraste avec les réalisations françaises contemporaines comme *la Sultane de l'amour* de Le Somptier. Là où ce dernier ne filmait que des fragments de décors, Tourjansky fonde sa mise en scène sur des constructions d'ensemble, centrées, symétriques qui donnent l'illusion d'un monde féerique. La magnificence décorative, la danse, la mise en scène paraissent à la critique de nature à concurrencer enfin Hollywood sur ce terrain. Le film suivant de Tourjansky est d'une tout autre facture, il s'agit d'un drame familial avec le sombre André Nox et, bien sûr, Nathalie Kovanko. *Le Quinzième prélude de Chopin* (1922) débute pourtant avec une

curiosité, une séance de cinéma, dans le salon de la propriété, où l'on projette un *Charlot...* tourné pour l'occasion par Tourjansky ! La même année, le cinéaste tourne *la Riposte* avec Nathalie Lissenko cette fois et Jean Angelo. L'histoire est située dans un cirque et comporte son lot de scènes alternant prouesses physiques, comédie et drame. *Calvaire d'amour* attire à nouveau l'attention de la critique pour ses qualités « de mouvement et d'action », la capacité du « réalisateur russe » à conjuguer « drame d'action et drame de sentiment » propre à en remonter aux Américains ! *Le Chant de l'amour triomphant* (1923), vaguement inspiré d'un poème de Tourguéniev, renoue avec l'exotisme le plus débridé. Situé d'abord à Ferrare au XVI<sup>e</sup> siècle, le film s'évade au gré des souvenirs de voyage d'un soupirant malheureux de la belle Valeria (jouée par Kovanko). Nous voici aux Indes mais tout autant dans un village nègre où le narrateur sauve de la mort un Hindou qui devient son fidèle serviteur. Celui-ci, à son tour, le ramènera à la vie après que Valeria, envoûtée par un collier magique, l'aura poignardé. Rêve, poursuite, serpents, statue magique, rien ne manque à cette fantaisie où Anatole Litvak fit ses premières armes comme assistant.

- 81 *Ce Cochon de Morin* en 1923-1924 opère une nouvelle volte-face en revenant à Maupassant. Ce film assure à Tourjansky à la fois la reconnaissance de « l'avant-garde » et du grand public. Germaine Dulac apprécie les prouesses de montage rythmique de la première partie où Morin, commerçant de province, s'adonne à la débauche dans un cabaret de Montmartre. Les vues nocturnes de la ville, l'enseigne du Moulin Rouge introduisent à une séquence endiablée où le champagne gicle, les jambes de femmes s'agitent, un pianiste, se déchaîne sur son clavier. La transition entre Paris et La Rochelle où Morin rentre grisé se fait par une alternance de banjo furieusement gratté et de roues de locomotive jusqu'à provoquer le passage à l'acte du rêveur qui se jette sur sa voisine de compartiment... et se fait arrêter. La suite du film est nettement plus calme, parfois même conventionnelle, rehaussée pourtant çà et là de trouvailles visuelles liées à des cauchemars ou des souvenirs. Grâce à Nicolas Rimsky, la critique voit par ailleurs dans ce film « un renouveau du film comique » et l'acteur oriente sa carrière du côté du vaudeville en devenant lui-même son metteur en scène.
- 82 *La Dame masquée* (1924) est la dernière production Albatros de Tourjansky. Ce ciné-drame use de toutes les ressources du studio de Montreuil : Toporkoff et Mundwiller sont à l'image, Lochakoff et Gosch au décor, les acteurs sont Kovanko, Koline et Rimsky. Hélène, sensible jeune fille qui aspire à faire du théâtre, perd brutalement sa mère dans un incendie. Elle est recueillie, à Paris, par une tante qui ne l'aime pas et la force à épouser son fils noceur et joueur quand elle apprend qu'elle va hériter. Bal masqué, amours contrariées, viol dans un cabaret chinois, tout s'achève tragiquement par la mort d'Hélène atteinte par une balle perdue dans la bagarre finale.
- 83 Sollicités par Ciné-France-Film (Westi Consortium), Tourjansky et Kovanko quittent Montreuil et – avec Koline, Lochakoff, Bilinsky, Toporkoff et Bloch – tournent *le Prince charmant* en 1924 (avec Charitonoff-Films), inaugurant une « série Kovanko-Films ». Ce départ massif est lié à la proposition de Gance de co-réaliser avec Tourjansky et Volkoff son *Napoléon* et au « débauchage » des Russes de Montreuil par Noe Bloch qui est passé d'Albatros à Ciné-France-Film. Le personnage principal du *Prince*, un héritier de la couronne du Bengale qui dissimule son identité lors d'une croisière mondaine sur un yacht, est interprété par Jaque Catelain ; Nathalie Kovanko est une princesse captive dans le harem d'un kalife que le prince voudra délivrer avec l'aide de Koline, comparse drôlatique. Cet orientalisme désenchanté, qui se réclame de Pierre Loti, croise, en

mineur, celui du *Lion des Mogols* où l'on confronte le monde moderne à une féerie « résiduelle ».

- 84 Après la malheureuse expérience avec Gance qui le relègue, ainsi que Volkoff, au second plan puis le licencie en cours de route pour cause de faillite, Tourjansky tourne son film le plus important des années vingt, *Michel Strogoff*. Le projet de cette adaptation du fameux roman de Jules Verne, avait été engagé en 1924 par Léonce Perret. Une année plus tard c'est Tourjansky qui le tourne avec un certain brio. Mosjoukine (avec qui il n'a jamais tourné) y est le partenaire de Kovanko. Outre les vedettes, l'équipe technique et les acteurs secondaires sont majoritairement russes (à l'exception de Burel, co-opérateur avec Bourgassoff et Toporkoff qui faisaient déjà équipe à Ermoliev-Moscou-Yalta...) ce qui légitime la fiction de Verne. C'est une grosse production (le réalisateur parle de « crédits illimités ») dont le tournage en Lettonie – afin de s'approcher des lieux qu'évoque le roman – est couvert par la presse. Le film est vendu à l'avance aux États-Unis.
- 85 Le début du film est brillamment monté en plans courts et parfois insolites (très gros plan d'oreille, plongée verticale sur des danseuses), développant sans tarder le parallèle entre la révolte des Tartares mettant à sac les villages sibériens et une soirée théâtrale dans la capitale, l'alerte donnée au tsar. La suite n'est pas toujours à la hauteur, alternant des scènes plus convenues, voire maladroites (lutte avec l'ours) avec des morceaux d'anthologie comme la fête chez l'émir Féofar et l'aveuglement du héros, que le coloriage du film exhause encore, ou la bagarre finale entre Ogareff (Chakatouny) et Strogoff (Mosjoukine) d'une rare violence.
- 86 Après cette réussite, Tourjansky – comme Mosjoukine – est appelé à Hollywood. L'expérience cependant tourne court après *The Adventurer* (ou *The Gallant Gringo*) pour la MGM (1927), film de cow-boy qui est une mise à l'épreuve, et un commencement de travail sur *The Tempest* (avec John Barrymore) qu'il quitte quand on veut lui imposer des changements aux deux tiers du tournage. En 1929 il prétendra avoir collaboré à *The Volga Boatman* de DeMille, mais l'information demeure sujette à caution. À son retour en Europe en 1928, il tourne deux films en Allemagne (*Volga, Wolga* et *Manolescu*) puis un *Aiglou* en France (1931). Sa carrière prolifique se poursuit jusqu'en 1962 surtout en Allemagne ; en 1961, il tourne en Yougoslavie *le Triomphe de Michel Strogoff* avec Curt Jurgens et Valéri Inkijinoff.

#### Filmographie

- 87 *L'Ordonnance* (1920) ; *Les Contes des mille et une nuits* (1921) ; *Le Quinzième prélude de Chopin* (1922) ; *La Riposte* (id.) ; *Calvaire d'amour* (1923) ; *Le Chant de l'amour triomphant* (id.) ; *Ce cochon de Morin* (id.) ; *La Dame masquée* (1924) ; *Le Prince charmant* (id.) ; *Napoléon* (REAL. : A. Gance. Collaboration, 1925) ; *Michel Strogoff* (1926) ; *The Adventurer* (ou *The Gallant Gringo*, 1927, E-U) ; *The Tempest* (interrompu, 1927, E-U) ; *Volga, Wolga* (1928, All.) ; *Manolescu* (1929, All.).

#### TOURNEUR Maurice (1876-1961)

- 88 Maurice Tourneur (de son vrai nom Maurice Thomas), « le grand Français du cinéma » d'après Louis Delluc, est, à l'instar de nombreux réalisateurs des années dix, issu du théâtre où il a débuté non pas comme metteur en scène mais comme acteur. Après des études au lycée Condorcet, il aborde une carrière artistique en illustrant des ouvrages de luxe puis devient le collaborateur de Rodin et du peintre Puvis de Chavannes. En 1900, il abandonne la décoration théâtrale pour la comédie et débute aux « Bouffes du Nord » dans la *Tour de Nesle*. Réjane l'engage en 1901 comme acteur et régisseur. 1903

est l'année de sa rencontre avec André Antoine (ils se brouilleront en 1909) et 1904 celle de son mariage avec Fernande Van Doren, comédienne dans la troupe, qui lui donne un enfant, Jacques, lequel fera à son tour une notoire carrière de réalisateur en France et aux États-Unis. Il débute au cinéma, toujours en tant qu'acteur, à l'Éclair et au Film d'Art aux alentours de 1910.

- 89 Ce serait donc en 1913 que Maurice Tourneur aurait véritablement accédé à la mise en scène, après avoir été assistant d'Émile Chautard et Victorin Jasset chez Éclair. Maurice Tourneur se souvient alors avoir enchaîné film sur film. En revanche, c'est principalement l'homogénéité de ses thèmes et de leur inspiration (notamment l'attrait pour le Grand-Guignol, l'aventure, le policier, les auteurs « en marge ») qui permettent de dégager une ligne directrice. La firme « Éclair » lui confie la réalisation de *serials*, de mélodrames, de comédies (*le Mystère de la chambre jaune*, *Jean-La-Poudre*, *les Gaietés de l'escadron*, *le Système du docteur Goudron et du professeur Plume*, *Mademoiselle Cent Millions*, *le Corso rouge* et *le Puits mitoyen*, *l'Affaire Lerouge*, etc...) avant de l'envoyer aux États-Unis en 1914, où elle a une succursale avec mission d'y diriger en moyenne un film par mois.
- 90 Comment pouvait s'en sortir un cinéaste si inspiré par la culture française, qui a tant marqué ses premières œuvres et la production Éclair par sa personnalité et sa grande éducation ?
- 91 Louis Delluc avait répondu dès 1919 : « M. Maurice Tourneur [...] est évidemment le metteur en scène français qui a le mieux travaillé en Amérique. Il a usé des procédés techniques américains avec une aisance brillante et parfois avec virtuosité, ce qui est tout de même un éloge. Mais il est demeuré français. Il a conservé sa nature et le ton de sa race. Le cocktail de cette personnalité et des éléments nouveaux adoptés par elle, est tout à fait séduisant. C'est le seul reproche que je ferai à Maurice Tourneur : il est toujours séduisant. Je ne me souviens pas d'avoir vu dans ses films quelque chose de laid. Dommage pour le relief ! Tant pis, un Français est un Français, et bravo s'il sait l'être avec toute la grâce qu'il a ». Sa carrière, durant les années vingt, est très limitée en France, le cinéaste étant installé essentiellement aux États-Unis où il a mis en scène un nombre considérable de films à cette période.
- 92 Classé en 1918, par le magazine américain *Photoplay*, quatrième plus grand metteur en scène mondial (après Griffith, Ince et De Mille) Tourneur retrouve la France en 1926, suite à une brouille avec les dirigeants de la Metro Goldwyn. Il laisse le souvenir d'un metteur en scène avant tout soucieux d'esthétisme. Pour Maurice Tourneur, le cinéma est un art consistant à « créer des effets qui suscitent des réactions émotionnelles ou intellectuelles » comme il le déclarait en 1918 dans un article du *Motion Picture Magazine*.
- 93 Mais ce retour en France est placé sous le signe de la déception. En plus de ses amis qui lui reprochent son absence durant la Première Guerre mondiale (Tourneur était objecteur de conscience), il est victime d'une virulente campagne de presse qui l'oblige à interrompre momentanément le tournage de *l'Équipage* d'après Kessel (1928). Il se rend en Allemagne où il réalise *le Navire des hommes perdus* (1929), un drame naval dans lequel Marlène Dietrich trouve l'un de ses premiers grands rôles. *L'Équipage* qu'il achève ensuite est son dernier grand film muet. Sa contribution au cinéma français des années vingt est donc minime, et sans réel éclat.
- 94 Avec l'avènement du parlant, Tourneur devient très inégal, avec des films policiers, des comédies parfois réussies (*Avec le sourire*, 1936) mais aussi épaisses (*les Gaietés de*

*l'escadron*, 1932), des mélodrames, des adaptations historiques et même une œuvre fantastique (*la Main du diable*, 1943).

- 95 Il signe aussi *les Deux Orphelines*, considéré comme la meilleure version cinématographique de ce classique. Son dernier film, réalisé en 1948 est aujourd'hui un « classique » de série : *l'Impasse des deux anges*. Il meurt le 4 août 1961.